

When the Text is Remade with the Help of Illustrations: *Banalité* by Léon-Paul Fargue and its «compositions» by Lorris et Parry

Jan Baetens

Abstract

In the history of modern illustration, that is in the modernist years 1910-1930, *Banalité* by Léon-Paul Fargue (texte), with « compositions » by Fabien Loris and Roger Parry, is a truly innovative volume, which maintains however certain aspects of the traditional illustrated book. What is new in this publication is the merger of a classic format, well-known by bibliophile readers, and a new medium, photography, still discarded from the market of rare and expensive books. The authors' attempt to introduce the new into the old is quite similar to what one finds in French modernist typography, as represented by the magazine *Arts et métiers graphiques*, which adapts the Bauhaus revolution to a broader French audience. At first sight, the book limits itself to conventionally adding images to text, yet these illustrations are complemented by a collective work on the work's layout, which transforms the fundamentally nostalgic text by Fargue into a crucial step in experimental book design in French.

Keywords

Family album, *Arts et métiers graphiques*, page layout, photography, reogram, Surrealism, Symbolism, typography.

Quand l'illustration refait le texte: *Banalité* de Léon-Paul Fargue et les «compositions» de Lorris et Parry

Jan Baetens

Où sont les images?

Il y a un paradoxe Léon-Paul Fargue (1876-1947). La plupart des textes de cet auteur sont toujours largement disponibles, souvent en plusieurs formats, dont le poche et le semi-poche. Cependant tout se passe comme si son œuvre se réduisait à un seul ouvrage, le mythique *Piéton de Paris* (1939), évocation nostalgique d'un certain Paris et d'une certaine bohème que la néo-modernité des Trente Glorieuses a définitivement balayés. Quand Fargue est cité, c'est du reste moins pour son travail d'écrivain que pour sa personne biographique, plus exactement pour son personnage de noctambule sillonnant la ville, passant librement d'une couche de la société à l'autre, à tu et à toi avec l'ancienne et la nouvelle aristocratie mais également proche de milieux plus interlopes. Ses apparitions livresques vont d'*Ouvert la nuit* de Paul Morand (1921) à *Les Bouteilles se couchent*, le roman à clé de Patrick Straram sur la bohème pré-situationniste de «Chez Moineau» (2006). Les photos de lui abondent et le caractère apparemment pittoresque de sa vie comme de son œuvre se voit rehaussé par la mention systématique d'une parenté esthétique avec Robert Doisneau, représentant majeur de la photographie dite «humaniste» de l'après-guerre – c'est à lui qu'on doit le célèbre mais peu far-guien «Baiser de l'Hôtel de ville» (1950) – et auteur d'un célèbre portrait nocturne de l'écrivain.

Cette postérité sélective n'est pas totalement fausse. La nostalgie que depuis plusieurs générations nous associons à Léon-Paul Fargue est un des centres névralgiques de son écriture et sans doute aussi de sa vie, mais elle rend mal compte de la position complexe de l'auteur dans la

littérature de son temps. Mélangeant prose et poésie, Fargue n'a jamais, à quelques minimes exceptions près¹, écrit de texte de fiction – en cela il n'est pas sans ressembler à Paul Léautaud, autre grand «original» de l'époque. Par les audaces de son style, très écrit mais non moins soucieux des à-coups du langage parlé, puis par son rôle dans des revues modernistes telle que *Commerce* (1924-1932), il passait à juste titre pour un grand découvreur. Ainsi Walter Benjamin le tenait-il pour le poète le plus important de sa génération². En même temps, l'opposition farouche de Fargue au surréalisme et, plus largement, à l'adoption d'une posture fondée sur l'engagement politique du texte, ont fini de faire de lui, du moins de son vivant, un écrivain presque anachronique, malgré son goût hardi de l'image, parfois faussement rapproché de l'écriture surréaliste, et le ton peu académique de ses textes, attentifs à la capture d'un ton, d'une sensation, d'un sentiment personnel (pour le lecteur d'aujourd'hui, ces deux traits participent évidemment de la grande modernité de Fargue).

Dans l'histoire du livre illustré, la place de Léon-Paul Fargue est tout aussi incertaine. En soi, une telle situation n'a rien d'étonnant. La première moitié du vingtième siècle est certes une période faste pour l'illustration du livre français³, mais la présence de l'image dans le texte des années 20 et 30 est loin d'être générale (Baetens 2022). D'un côté, l'illustration se retrouve avant tout dans les éditions spéciales et limitées, les auteurs à succès ayant souvent la possibilité d'ajouter à l'édition courante, non illustrée, de leurs ouvrages une édition de luxe, illustrée, dont la circulation ne dépassait guère les cercles de la bibliophilie et dont les images ne sont presque jamais reprises dans les rééditions ultérieures. De ce point de vue, l'illustration reste largement invisible. De l'autre, ce genre d'images n'avait pas toujours bonne réputation, tant à cause de la surproduction de livres à tirage limité qu'en raison de la crise de la bibliophilie à l'ancienne, plus sensible à des éléments de prestige et de coût

¹ Vers la fin de sa vie, il publierà un recueil de *Contes fantastiques* (gravures de André Villeboeuf). Paris, Galerie Charpentier, 15 avril 1944, mais le tirage très confidentiel de ce volume (230 exemplaires), non repris ailleurs, l'a rendu quasi invisible.

² Voir *Paris Diary, Selected Writings of Walter Benjamin*, Vol. II, 2, eds. Eiland, Smith and Jennings, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1999: 338.

³ Entre la percée du «livre d'artiste», collaboration entre poète et plasticien, dont *Parallèlement* de Paul Verlaine et Pierre Bonnard (1900) reste le premier grand repère, et les mutations profondes du marché après la Deuxième Guerre Mondiale, où le livre de poche va imposer le modèle de la couverture illustrée.

(beau papier, belle reliure, techniques de gravure à l'ancienne, etc.) qu'à des critères de qualité (celle des illustrations mais aussi celle des rapports entre texte et image). Dès les années 20, et sous l'influence de la typographie fonctionnaliste allemande⁴, on voit apparaître une réaction aux lourdeurs superficielles du beau livre à la française. Le fer de lance de ce renouveau, qu'on a pu qualifier de modernisme «tempéré» (Van Gansen 2015) dans le but de marquer la différence avec la véritable avant-garde, est la revue *Arts et métiers graphiques*, publiée entre 1927 et 1939 par Charles Peignot, gérant de la fonderie de caractères Deberny & Peignot.

À côté de l'illustration classique, de nouvelles pratiques émergent après la Première Guerre Mondiale. Elles mobilisent une technologie plus récente (la photographie, abhorrée par les milieux traditionnels de la bibliophilie) et favorisent des relations inédites entre visible et lisible, dépassant la hiérarchie séculaire du texte qui suffit à lui-même et de l'image qui le complète sans pour autant en faire partie.

Certaines de ces innovations se situent dans le domaine de la presse et de l'édition populaire. Suite à la diffusion de plus en plus massive de films sur papier (ciné-romans, films racontés, novellisations) et de magazines d'information où l'image se taille la part du lion, il se publie des magazines d'un type nouveau: ancêtre et modèle de *Life*, l'hebdomadaire *VU* est lancé en 1928 (Frizot et de Veigy 2009). Dans le registre sensationnaliste, on voit naître la même année, chez Gallimard cette fois-ci, le mal famé *Détective*, qui exploite le succès grandissant des «illustrés» (après la guerre, l'éditeur renouvellera ce coup d'éclat commercial avec la création de la «Série noire»). Quant à *La Folle d'Itteville* (1931) de Georges Simenon, avec 104 photos de Germaine Krull, il s'agit, toujours chez Gallimard, d'une tentative de lancer une nouvelle collection de livres à vocation populaire, «Photo-texte», dont l'intitulé dit bien les ambitions, hélas non vraiment tenues dans ce volume inaugural, qui sera aussi le dernier.

D'autres expériences sont explicitement littéraires, visant un public éclairé, soucieux d'une écriture aussi bien que d'une forme d'illustration résolument d'avant-garde. Dans *Nadja* (1928) d'André Breton, chef-d'œuvre de la production surréaliste, les photos quittent le domaine précieux de la bibliophilie: les images choisies, souvent «trouvées» et non

⁴ C'est en 1928 qu'est publiée *La Nouvelle Typographie* de Jan Tschichold, synthèse-manifeste du style «Bauhaus».

plus commandées pour l'occasion, sont à dessein sans valeur artistique. Le livre qui les accueille est quant à lui une édition courante – stratégie d'autant plus significative que le groupe surréaliste mené par Breton était coutumier des publications à tirage limité destiné à un public aisé. Ces nouvelles images cassent le mécanisme de base de l'illustration traditionnelle: au lieu de «compléter» d'une façon ou d'une autre le texte qui leur préexiste (et qui n'a pas vraiment besoin d'elles pour fonctionner comme tel), elles prennent littéralement sa place, en l'occurrence celle des descriptions, ostracisées par le *Manifeste surréaliste* de 1924. En marge d'un livre comme *Nadja*, dont l'impact formel reste longtemps très discret⁵, Gallimard tente de bouleverser le marché du livre pour bibliophiles en s'appropriant les expériences plus radicales, celles du champ photographique en particulier. Les années 20 sont en effet l'âge d'or du photo-montage, mais aussi des expérimentations de Man Ray ou, loin de Paris et de manière plus secrète, de Paul Nougé⁶, l'esprit du temps allant aussi bien du côté du constructivisme que de la Nouvelle Vision, soit les deux pôles d'un célèbre numéro hors-série sur la photographie d'*Arts et métiers graphiques* en 1931. C'est aussi la période où en 1928 André Malraux devient directeur artistique chez Gallimard. Pendant près de dix ans, il y réalisera de nombreuses éditions spéciales, souvent en collaboration avec Roger Parry et Fabien Loris. Parry jouera un rôle clé dans la réflexion ultérieure de Malraux sur le «musée imaginaire» et le statut de la photographie dans l'expérience de l'art.

La main de Malraux

Banalité de Léon-Paul Fargue, avec des «compositions de Loris et Parry», réédition illustrée de 1930 d'un livre d'abord paru, sans illustration aucune, en 1928, est un des projets issus de l'action d'André Malraux (Fig. 1).

⁵ *Soleil noir* de Paul Edwards (2007: 304-305), pourtant très complet à tant de regards, se borne à creuser la continuation de *Nadja* dans les deux autres volumes illustrés de Breton, *Les Vases communicants* (1932) et *L'Amour fou* (1938). La place de *Banalité* dans cet ouvrage est réduite.

⁶ Vers la fin des années 20, Nougé réalise un ensemble de 19 images, transposition photographique de sa conception de l'objet «bouleversant», qu'il oppose à l'objet «trouvé» des surréalistes parisiens. Cette série ne sera publiée qu'en 1968 par l'entremise de Marcel Mariën, sous le titre *La Subversion des images*.

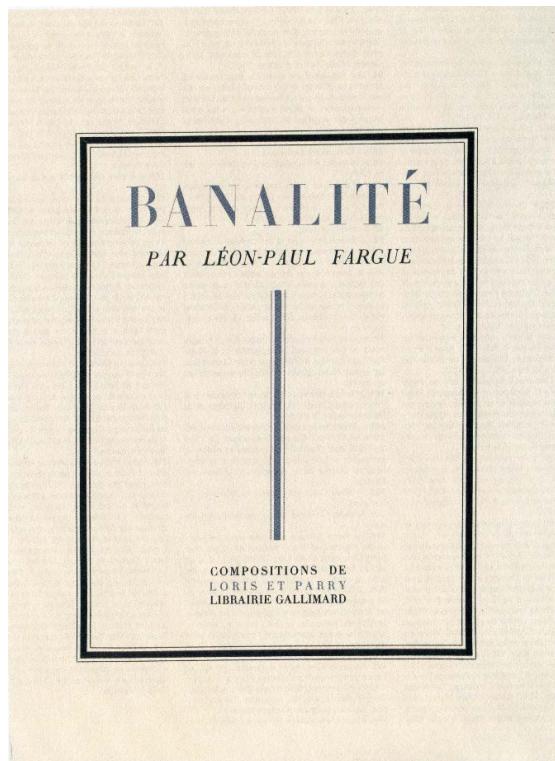


Fig. 1. *Banalité*, première de couverture, éd. de la NRF/Gallimard, 1930.

Vu de loin, le livre relève d'une forme d'illustration conventionnelle puisque le texte est antérieur aux images, elles-mêmes choisies par l'éditeur plutôt que par l'auteur. Il est pourtant le résultat d'un pari exceptionnel. D'une part, Malraux et Gallimard vont à l'encontre du tabou rétrograde sur le médium photographique dans les sphères de la bibliophilie, prenant le parti de l'avant-garde, qui fait entrer la photographie dans le livre. Le flou terminologique qui entoure le volet iconographique de la publication – que faut-il entendre par «réogrammes» ou par «compositions», qui sont les termes utilisés à la place de «photographie»? – n'est pas étranger à cette stratégie (sur les résistances du marché bibliophile et les réseaux artistiques de Malraux, plus proches de la Nouvelle Vision que du surréalisme, voir Berthoud 2007: 35-37 et 42). D'autre part, Malraux et Gallimard ont aussi le courage de s'adresser à de jeunes créateurs, inconnus du public bibliophile et non encore associés au médium moderne de la photographie (Loris ne sera d'ailleurs jamais photographe; quant à Parry, c'est le coup d'éclat de *Banalité* qui le conduira définitivement du graphisme vers la photographie). Associer le travail d'un photographe débutant, Roger Parry (l'illustrateur et collagiste Fabien Lorris n'a en effet qu'un rôle d'appoint), et un «monstre

sacré» même un peu vieillissant comme Léon-Paul Fargue, est en effet un geste surprenant. Collaborateur de Maurice Tabard, le complice des surréalistes qui l'a initié à la photographie, et travaillant avec lui pour *Arts et métiers graphiques* et le service commercial de Gallimard, Parry est un débutant. Fargue, en revanche, est un poète admiré mais il représente une époque jugée dépassée. S'y ajoutent aussi les difficultés de Fargue à tenir les délais, voire carrément à finir ses textes. Le poète est connu pour avoir une production parcimonieuse, largement imprévisible, sans arrêt remise sur le chantier. Publant de manière que beaucoup trouvent insupportablement capricieuse, Fargue a eu peu d'occasions de se faire illustrer et les images qui gravitent autour de son œuvre sont souvent éphémères⁷. Enfin, il ne faut pas oublier les réticences de Fargue aux arts visuels de son temps, ce qui n'a pas empêché les responsables du fameux numéro d'hommage à Fargue des *Feuilles libres* (juin 1927) de contenir une très riche iconographie (Goujon 1997: 214). Comme le note Philippe Berthoud, l'acceptation de l'offre de Malraux pourrait s'expliquer à la fois par l'enthousiasme de Fargue pour le travail de Marie Monnier, qui lui a montré la possibilité de trouver une manière d'illustration à son goût, et la crainte de se faire dépasser par les nouvelles générations d'auteurs et de lecteurs, à mille lieues d'un univers personnel qui commence à faire très daté (Berthoud 2007: 44-45).

En 1928, inquiet de la production par trop intermittente de Fargue, mais sans doute aussi avide de profiter de la nouvelle visibilité du poète, grâce à la revue de grand luxe et de non moins grand prestige *Commerce* qu'il codirige avec Valéry Larbaud, Paul Valéry et Jean Paulhan (vingt-neuf numéros entre 1924-1932), Gallimard décide de relancer la carrière de l'auteur. Quatre plaquettes sur grand papier et à tirage réduit sont mises au programme: *Banalité*, *Vulturne*, *Épaisseurs* et *Suite familiale*⁸, que l'éditeur

⁷ Prenons-en pour exemple ce qui arrive à *Tancrède*, recueil mixte, mi-prose, mi-poésie, qui paraît chez Gallimard, sans illustrations, en 1911. Une première version du texte, illustré avec des bois de Fabien Launay, Georges Bottini et Maurice Delcourt, avait paru dans la revue franco-allemande *Pan* en 1895. Au moment des négociations entre Fargue et son nouvel éditeur Jacques Fourcade en 1929, il est question d'une réédition de *Tancrède* avec les bois originaux, dont toute trace semble pourtant avoir disparu (Goujon 1997: 78 et 225).

⁸ En fait, ce livre ne paraîtra chez Gallimard qu'en 1929, après une première édition à trente exemplaires, en février 1928, dans la collection «Les Introuvables» d'Émile-Paul (Goujon 1997: 217). Le tirage de cette première édition de *Banalité* était de 577 exemplaires.

reprendra en 1929 en édition courante, sous les titres respectifs de *Sous la lampe*, regroupement de *Suite familiale* et de *Banalité*, et *Espaces*, réunion d'*Épaisseurs* et de *Vulturne*. Ces livres inaugurent la transition du Fargue poète post-symboliste au Fargue chroniqueur poétique, dans une tonalité qui évolue du personnel vers le cosmique, entre l'écriture de soi et le poème en prose, même si *Banalité* compte encore un certain nombre de poèmes – et peut-être même les meilleurs que Fargue ait jamais écrits.

La décision de faire rapidement une troisième édition, illustrée et bibliophile, de *Banalité*, fait partie de cette même campagne éditoriale. Elle ne sera pas suffisante pour fidéliser le poète, toujours à court d'argent, qui signe un contrat avec un nouvel éditeur, J.O. Fourcade. Fargue lui donne l'exclusivité de ses livres pour cinq ans, mais la maison devra interrompre ses activités en 1932 sans avoir pu bénéficier – est-ce une surprise? – de véritables nouveautés.

1930 voit donc apparaître deux volumes illustrés de Fargue: *Banalité*, aux éditions de la *Nouvelle Revue française*⁹, et *Ludions*, chez J.O. Fourcade, ce dernier avec des images d'une des amies intimes du poète, Marie Monnier, sœur d'Adrienne Monnier, libraire-éditrice de La Maison des Amis des Livres, un des hauts lieux de la sociabilité littéraire à Paris dans les années 20 (Fig. 2).

L'une et l'autre de ces publications sont de grand luxe et partant à tirage limité (237 exemplaires pour *Ludions*, 367 pour *Banalité*). Elles ont aussi en commun d'être des rééditions, chose tout sauf inhabituelle: pour *Banalité* il s'agit déjà de la troisième édition; la première édition de *Ludions*, dont cinq textes ont été mis en musique par Erik Satie, remonte à 1923. Mais les analogies s'arrêtent là. Le style et le genre littéraires ne sont pas du tout les mêmes (*Ludions* est un recueil de poésie, *Banalité* est une prose). Le profil et la technique des illustrations passent du dessin traditionnel de Monnier, évocation nostalgique du Paris d'autan, à la modernité presque aggressive des photos de Parry et Loris, que Mouna Mekouar décrit comme «l'effet combinatoire des différents procédés sollicités –photogrammes et surimpressions, éclairages expressionnistes et points de vue insolites» (Mekouar 2007: 15). Enfin, le dispositif de mise en pages obéit à des critères on ne peut plus dissemblables. Dans le cas de Monnier, les illustrations sont des dessins in-texte, qui se présentent

⁹ Nous citons d'après la réédition fac-similé de 2007, réalisée à l'occasion d'une exposition Roger Parry au Jeu de Paume. Tirage limité à 555 exemplaires, format légèrement plus petit que l'édition originale (385 x 280 mm).

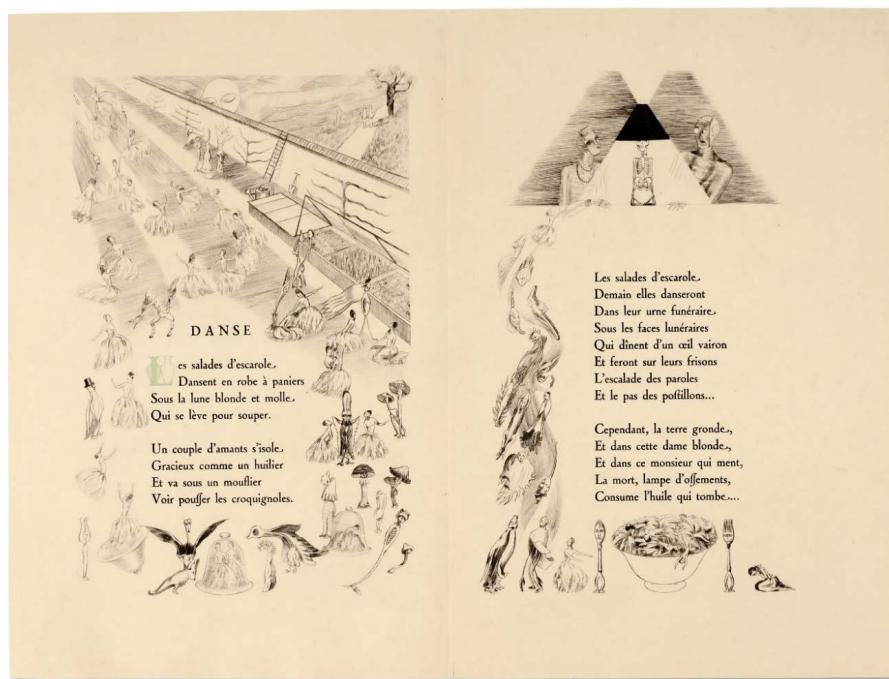


Fig. 2. *Ludions*, éd. J.O. Fourcade, 1930.

comme des bouquets d’images, presque des broderies dessinées, donnant à voir l’éventail des sujets et des thèmes de l’époque révolue évoquée dans le texte (c’est Léon-Paul Fargue lui-même qui lance le terme de «broderie» pour parler des images de son amie). Dans le travail de Parry, les photographies d’un style résolument moderne, voire d’avant-garde, tendent à détacher des fragments d’un texte entièrement voué à la mémoire et aux souvenirs d’enfance. Qu’il s’agisse toujours d’illustrations hors-texte augmente encore le choc des mots et des images, certes fortement soudés les uns aux autres, mais de manière ponctuelle ou épisodique. Les photographies fragmentent, trouent la succession des pages, dont elles prélèvent et rehaussent certaines phrases, presque à la manière d’un gros plan cinématographique. Pour citer encore Mouna Mekouar: «Là où Léon-Paul Fargue métamorphose le quotidien en merveilleux, Roger Parry transforme en incarnations poétiques de simples objets de la vie quotidienne» (2007: 16). La lecture minutieuse de Philippe Berthoud (2007) souligne la conformité fondamentale entre le drame de *Banalité* et les partis pris des images de Parry. Ces dernières accentuent le thème clé du manque, non seulement l’absence de ce qui aurait pu être montré dans les images sans s’y trouver réellement, mais aussi la disparition du monde de l’écrivain, radicalement coupé d’une enfance que la splendeur de son verbe ne pourra jamais ressusciter.

Du livre à l'album de famille

Banalité est un livre assez court, mais qui accueille une grande diversité de genres textuels: poésies et proses, souvenirs et documents, puis aussi, bien entendu, mots et photographies. C'est pourtant le contraire d'un recueil de «mélanges», à la différence de *Jaune bleu blanc* (1927), la publication d'un ancien ami de Fargue, Valery Larbaud, qui relève explicitement le défi d'un livre épars, soi-disant sans autre lien que le ruban tricolore de la chemise contenant un ensemble sans apparente unité. Dans *Banalité*, la cohésion des textes est totale: c'est le livre où Fargue revient sur son enfance, avec un mélange de ravissement et de tristesse qui en fait son livre le plus intime, à coup sûr le plus touchant, parfaite synthèse d'une œuvre illuminée par une conscience aiguë du temps qui passe et davantage encore du temps irrémédiablement passé. Qu'il suffise de citer les premiers vers du poème inaugural, «La Gare»:

*Gare de la douleur, j'ai fait toutes tes routes.
Je ne peux plus aller, je ne peux plus partir.
J'ai traîné sous tes ciels, j'ai crié sous tes voûtes.
Je me tends vers le jour où j'en verrai sortir
Le masque sans regard qui roule à ma rencontre
Sur le crassier livide où je rampe vers lui,
Quand le convoi des jours qui brûle ses décombres
Crachera son repas d'ombres pour d'autres ombres
Dans l'étable de fer où rumine la nuit.*
(Fargue 2007: 11)

La profonde cohérence du livre se trouve paradoxalement soulignée par la disposition paginale des textes, fortement segmentés, d'abord par la générosité des marges, qui réduit fortement le nombre de signes par pavé imprimé, ensuite par la tendance à isoler sur la page les éléments paratextuels: les titres des sections, les illustrations, les épigraphes, toujours isolés sur le recto d'une page, se trouvent sur le verso demeure vierge. Pareille démarche casse la continuité du livre en autant de maillons d'une chaîne imprimée, puis transforme ces bouts successifs¹⁰ en autant de vignettes,

¹⁰ Soit, dans l'ordre, le poème inaugural «La Gare», le texte des souvenirs portant le titre «Banalité», le plus long fragment du livre avec le titre «Trouvé dans des papiers de famille, 1909 (Première partie)», une lettre de Robert Landelle adressée à «mon cher Eugène», un cycle de poèmes intitulés «L'Exil», enfin

verbales ou visuelles, d'un album de famille à feuilleter dans tous les sens, à l'instar d'un portfolio autant que d'un livre à foliotage continu¹¹.

Le brouillage des repères chronologiques – l'ordre des textes ne suivant pas l'ordre de rédaction et les fragments datés avec précision se combinant avec des digressions privées de tout ancrage temporel – va dans le même sens. Le lecteur ne perd jamais pied, il se désintéresse seulement de toute reconstitution précise de l'itinéraire que parcourt Fargue, lequel retourne à ses souvenirs selon une logique qui est celle de la méditation et de la rêverie, non celle du calendrier.

Une même complexité s'observe au niveau de l'énonciation du livre. Si Fargue est le seul auteur du texte et Loris et Parry, les seuls responsables, à quatre mains, des seize réogrammes, la richesse de la maquette est telle qu'il n'est pas possible de réduire l'instance productrice de *Banalité* à la seule collaboration entre un écrivain et ses deux illustrateurs. La structure qui détermine le produit final est clairement le résultat d'un dialogue entre deux types d'énonciation, auctoriale d'une part, éditoriale d'autre part (Souchier 2007). Il suffit de comparer les trois versions de 1928 (édition de luxe, mais non encore illustrée, et de format «moyen», soit 26 cm de hauteur, Fig. 3), de 1929 (édition courante, petit format, couplage avec *Suite familiale* sous le titre de *Sous la lampe*, Fig. 4) et de 1930 (édition de grand luxe, avec les illustrations de Parry et Loris)¹² pour se rendre compte à quel point la mise en pages «fait» le livre.

S'agissant de l'édition de 1929, on peut être bref: cette version en édition dite courante évince largement les singularités visuelles de la première version, sans pour autant diminuer la force du texte de Fargue. Mais par rapport à l'édition de 1928, qui de prime abord ne diffère de sa reprise de 1930 que par son format plus réduit et l'absence d'illustrations, les changements sont tout aussi radicaux. La première édition suit encore toutes les règles de la fameuse «couverture blanche» de la NRF, qu'on retrouve du reste dans l'édition bon marché de 1929. Le «remake» de 1930 impose

une «Postface» qui consiste d'un ultime poème, sans oublier les photographies dont la série s'échelonne du tout début du livre, avant même «La Gare», jusqu'à ladite «Postface».

¹¹ Notons tout de suite que les hors-texte et d'autres pages intermédiaires se soustraient à la numérotation, qui devient sinon erratique du moins intermitente.

¹² La première de ces éditions a été numérisée et se trouve en accès libre sur Gallica: (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1523569k/f29.item> ; dernière consultation: 20 mars 2023).

d'emblée sa propre maquette, fortement marquée par la typographie de la *Nouvelle Vision*. L'influence de la police de caractères BIFUR, dessinée par Cassandre en 1929 pour la fonderie Deberny & Peignot (Fig. 5) et activement soutenue par la revue *Arts et métiers graphiques*, est franche, en dépit du maintien de caractères à empattement. Et tout aussi visible est la référence à la couverture purement typographique, non illustrée, du magazine (Fig. 6), qui rejette le goût du modernisme allemand pour les lignes diagonales tout en suivant ses tentatives de structurer la page à l'aide d'une grille abstraite sous-jacente.

L'essentiel des changements se trouve à l'intérieur du livre. Le caractère choisi (Bodoni) est on ne peut plus classique, mais la sobriété et l'équilibre de cette police offrent toutes les garanties requises pour se mettre au service d'un projet esthétique qui oscille entre nostalgie et modernité. La mise en pages a pour principe de base l'expansion du blanc, pour commencer par l'agrandissement des marges (proportionnellement, elles ne sont pas plus prononcées que celles de la première édition, mais comme les pages sont plus grandes, les marges le deviennent aussi), ensuite par la répartition sur plusieurs pages indépendantes d'éléments paratextuels encore coprésents sur les pages de la première édition, enfin par le fréquent recours à des pages entièrement blanches (au verso de tous les «intermèdes» paratextuels). Prenons un exemple très simple: le début de la deuxième section du

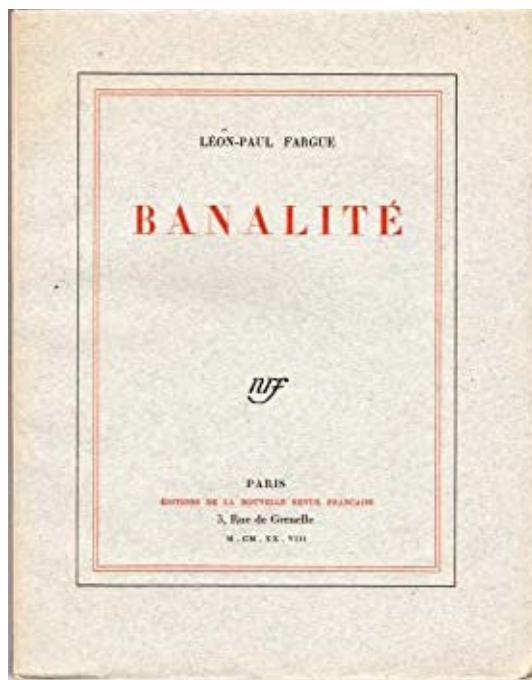


Fig. 3. Couverture de l'édition originale.

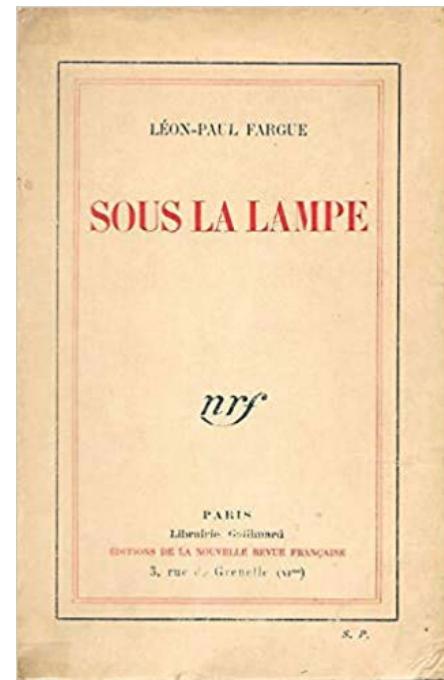


Fig. 4. Couverture de l'édition de 1929.



Fig. 5. Le BIFUR de Cassandre.

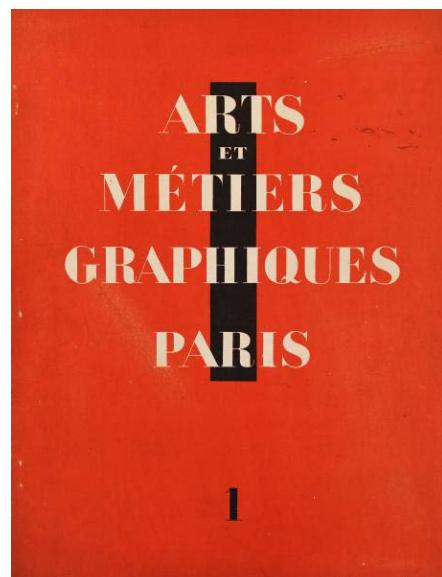


Fig. 6. Couverture du premier numéro d'*Arts et métiers graphiques* (1927).

livre, «Banalité». Dans la version de 1928, on trouve d'abord – c'est la page 15 – les unités suivantes: une dédicace («A Léon DELAMARCHE»), un titre («BANALITÉ») et un exergue anonyme («L'odeur du sureau me conseille/ Le plus parfait oubli...»). La page 16 est vierge, et le texte proprement dit commence page 17 (comme il est calé vers le bas de la page, il ne comporte que 11 lignes, et n'a ni titre courant, ni folio – dans cette édition toujours à gauche ou à droite du titre courant). Dans l'édition grand public – et partant à petit format – de 1929, la disposition est identique, mais les marges

sont rognées et le pavé imprimé logiquement plus réduit. Dans l'édition de grand luxe de 1930, la métamorphose est spectaculaire, avec une séquence qui s'étend maintenant sur sept pages, à la numérotation un rien flottante:

Page 1: le titre «BANALITÉ», centré sur la page (avec un léger décalage vers le haut)

Page 2: vierge

Page 3: l'épigraphe («L'odeur etc.»), également centré sur la page (avec le même léger décalage)

Page 4: vierge

Page 5: composition photographique non légendée (également centrée et légèrement décalée vers le haut)

Page 6: vierge

Page 7: début du texte, qui comprend aussi, en haut de la page, le titre courant et la dédicace, puis, en bas, le folio («19»; on en déduit que les pages comportant des illustrations sont de vrais hors-texte, qui ne sont pas pris en considération pour le numérotage des feuilles).

L'impression d'ensemble qui s'en dégage est double: la nouvelle version «respire» encore davantage que celle de 1928; elle ressemble aussi mieux au format et au genre de l'album de famille, dont toutes les pages aspirent à une manière d'autonomie.



Fig. 7. Pierre Mac Orlan, première page de «La Photographie et le Fantastique Social» (n° 2321 1er novembre 1928 de la revue *Les Annales politiques et littéraires*); l'illustration est de Man Ray.



Fig. 8. Les trois dernières photographies de *Banalité*.

L'apport de la photographie est plus essentiel encore à l'obtention de ces effets. Sans trop entrer dans les détails, on ne peut qu'être frappé par les traits que voici.

Premièrement, les compositions de Parry et Loris dressent, stylistiquement parlant, un parfait éventail des expérimentations modernistes des photographes. D'une part, on observe une absence totale de toute forme de pictorialisme, cette concession de la nouvelle technologie aux exigences du monde des Beaux-Arts. D'autre part, les illustrateurs n'ont pas opté pour une manière unique et singulière d'utiliser le nouveau médium. Ils procèdent différemment dans presque chacune des seize images de manière à profiter au maximum des avancées récentes de la photographie. C'est ainsi qu'on trouve dans les images de *Banalité* des références aux rayogrammes de Man Ray et à leur jeu avec l'abstraction, à l'usage surréaliste des objets trouvés, au photomontage, à l'inversion positif/négatif, aux surimpressions et aux compositions géométriques de la *Nouvelle Vision*, mais aussi à certains emplois vernaculaires de la photographie, telle la photographie journalistique du fait divers, théorisée par Mac Orlan à l'aide du concept de «fantastique social» (Fig. 7) dans un article illustré par une photo de Man Ray (un rayogramme) et une d'Atget (bouquiniste des quais).

L'extrême diversité de ces images – à titre d'exemples on citera ici les trois dernières de la série (Fig. 8) – se voit renforcée, et c'est une seconde caractéristique de la maquette, par leur présentation hors-texte, par ailleurs sans légendes ni folio. L'unité comme l'indépendance de chaque photographie acquiert ainsi une puissance supplémentaire, tout en consolidant le caractère «album de famille», à pages quasi autosuffisantes – et dont la

légende et le commentaire sont fournis par la personne feuilletant ce type d'objets.

Enfin, troisième caractéristique des images dans *Banalité*, Parry et Loris parviennent à dépasser le statut traditionnel, illustratif des rapports entre textes et photographies, réussite d'autant plus grande qu'ils ne récusent nullement le principe de l'illustration. Même les images plus abstraites peuvent toujours être rattachées à tel fragment ou à telle atmosphère d'une prose ou d'un poème. Cependant la logique de l'illustration se trouve partout détournée. D'abord parce que les photographies semblent accompagner le texte de manière certes convaincante, mais aussi un rien arbitraire. En effet, le lecteur ne sait jamais pourquoi Parry et Loris isolent tel aspect du texte plutôt que tel autre –à la différence des ouvrages illustrés plus conventionnels, où une règle tacite demande qu'on n'illustre que l'essentiel: les protagonistes, le décor qui situe l'action, les deux ou trois scènes-clé avec les accessoires qu'elles mobilisent. *Banalité* n'offre rien de tel. Il en résulte que chaque illustration, loin de satisfaire la curiosité du lecteur, ne fait qu'augmenter le désir de voir la contrepartie visuelle d'autres passages. Ensuite parce que chacune de ces illustrations excède ou évite la reproduction au sens étroit du terme. Quand bien même les images montrent réellement, et de manière parfaitement nette et transparente, ce dont il est question dans le texte, on perçoit avant tout l'écart entre le texte et sa réinvention visuelle¹³. Un bel exemple en est l'image des cerceaux accrochés à une barrière des Champs-Elysées: dans le texte, cette scène fait partie d'une longue évocation des jeux d'enfant, avec une présence très marquée de la mère de Fargue; dans la photo, la même scène est dépouillée de toute figure humaine, ce qui donne à l'image un aspect onirique, vaguement menaçant. L'inquiétante étrangeté n'est pas loin.

L'action combinée de ces trois traits permet de lire *Banalité* comme un exemple de ce que Jean-Pierre Montier (2015) appelle une «transaction photo-littéraire». En dépit d'un dispositif a priori conventionnel, avec un texte qui préexiste intégralement à une suite d'images qui paraissent n'être qu'un supplément, le geste de Parry et Loris – mais aussi de Malraux – introduit dans le livre une dimension tout à fait nouvelle, qui dynamise le texte de Fargue. Un adjuant non moins essentiel est la mise en séquence. Les photos se trouvent à la fois repliées sur elles-mêmes et reliées à celles

¹³ Le terme d'*écart* est de Rosalind Krauss (1990), qui y voit le trait distinctif de la photographie surréaliste et de la transformation de la photographie en véritable écriture.

qui précèdent comme à celles qui suivent, créant ainsi de véritables suites discontinues. Le choix du noir et blanc, le travail systématique sur les gris intermédiaires, le souci d'un équilibre entre images plus mimétiques et images plus abstraites, l'attention donnée aux aplats et à la distribution des zones chromatiques indépendamment des sujets représentés, toutes ces propriétés facilitent une lecture transversale, qui se rattache également au thème moderne, fréquemment saisi par les réogrammes, des systèmes de transport et de communication. Une fois encore, ce tissage n'a rien de mécanique: à l'instar des variations «à proximité» entre textes et images, car toutes les illustrations ne s'accrochent pas avec la même intensité à l'écrit qu'elles jouxtent sur la double page, les relations «à distance», d'une photographie à l'autre, n'ont pas non plus le même caractère immédiat, si bien que continuité et rupture alternent tout au long du livre¹⁴.

L'expérience de la version illustrée de *Banalité*, que ce soit en termes de production ou de lecture, est double. Le ton du livre, où dominent les sensations de nostalgie et de perte, et l'impossibilité de faire coïncider texte et image de manière œcuménique, créent ou maintiennent un sentiment de malaise placé sous le signe de l'absence. En même temps, l'architecture concertée de l'ouvrage, qui tend à diviser le fil du texte et les suites d'images en sections presque indépendantes, comme autant de doubles pages d'un album de famille, crée paradoxalement une grande impression d'unité, fruit des efforts d'établir des passerelles entre les divers fragments, textes et images confondus¹⁵.

¹⁴ L'analyse déjà citée de Christophe Berthou donne quelques détails très éclairants sur ce croisement des lignes tantôt convergentes, tantôt divergentes.

¹⁵ Mes plus vifs remerciements à Luc Dellisse, lecteur attentif de la première version de ces pages.

Bibliographie

- Baetens, Jan, *Illustrer Proust. Histoire d'un défi*, Bruxelles, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2022.
- Berthoud, Christophe, "Banalité, une autre conquête de la photographie", *Photographies, dessins, mises en pages*, Ed. Roger Parry, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2007: 34-48.
- Edwards, Paul, *Soleil noir. Photographie et littérature*, Rennes: PU Rennes, 2008.
- Fargue, Léon-Paul, *Banalité (compositions de Loris et Parry) (1927/1928)*, Paris, Gallimard (édition fac-similé en format légèrement réduit de l'édition de 1930), 2007.
- Frizot, Michel – de Veigy, Cédric, *Vu, le magazine photographique (1928-1940)*, Paris, La Martinière, 2009.
- Goujon, Jean-Paul, *Léon-Paul Fargue*, Paris, Gallimard, 1997.
- Krauss, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- Mac Orlan, Pierre, "La Photographie et le Fantastique Social", *Les Annales politiques et littéraires*, 2321 (1928): 3.
- Mekouar, Mouna, *De l'image à la page, Photographies, dessins, mises en pages*, Ed. Roger Parry, Paris, Jeu de Paume/Gallimard, 2007: 11-33.
- Montier, Jean-Pierre, dir., *Transactions photolittéraires*, Rennes, PU Rennes, 2015.
- Souchier, Emmanuël, "Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale", *Communication & Langages*, 154 (2007): 23-38.
- Van Gansen, Kristof, "'Bold German graphic design': Arts et métiers graphiques and New Typography", *InVisible Culture*, 23 (2015), en ligne: https://www.invisibl文化journal.com/pub/bold-german-graphic-design/release/1?_readingCollection=2ea7e209 (doi: <https://doi.org/10.47761/494a02f6.372ba189>) (dernière consultation: 20 mars 2023)

About the author

Jan Baetens

Jan Baetens is professor emeritus of cultural and literary studies at the University of Leuven (Belgium). He has widely published on French poetry as well as word and image interactions, mainly in popular genres such as

the photonovel. His most recent book is *Illustrer Proust. Histoire d'un défi* (éd. Les Impressions Nouvelles, 2022). He has also published various collections of poetry, one novel and one experimental film photonovel (*Une fille comme toi*, éd. JBE, 2020).

Email: jan.baetens@kuleuven.be

The Article

Date sent: 31/10/2022

Date accepted: 28/02/2023

Date published: 30/05/2023

How to cite this article

Baetens, Jan, "Quand l'illustration refait le texte: *Banalité* de Léon-Paul Fargue et les «compositions» de Lorris et Parry", *The Illustrated Fiction between the 19th and 20th Century*, Eds. C. Cao – G. Carrara – B. Seligardi, *Between*, XIII.25 (2023): 25-43, <http://www.Betweenjournal.it/>

